Semiótica del

Narrativa sexual y mitos

Rocío Pérez Domenech

Análisis semiótico de textos y procesos culturales

Máster en Análisis sociocultural del conocimiento y la comunicación

Universidad Complutense de Madrid

---

[1] *Santa Teresa de Ávila* (1933), Tamara de Lempicka. Óleo sobre lienzo. Museo de Soumaya, Ciudad de México

Índice

Introducción

Telas y bocas: El *Éxtasis de Santa Teresa* y la simbología orgásmica ……...págs.. 1 – 4

Construyendo lo paralelo. Estructura de la creación del Mito ……...……págs. 5 – 9

Si Nietzsche quería matar a Dios tendría que haber empezado por el orgasmo. La narrativa sexual… págs. 10 – 11

Conclusiones ……..……págs. 12 – 13

Bibliografía …… pág. 14

Introducción

Este ensayo comienza con un análisis semiótico de la obra de Gian Lorenzo Bernini *El Éxtasis de Santa Teresa.* Esta idea enlazará con la teoría del *mito* de Roland Barthes, ubicando la obra como una de las muchas formas-significantes que puede adoptar la significación mitológica del orgasmo. Siguiendo esta línea, se presentará una propuesta de mito basada en este grupo escultórico, que nos servirá para poner sobre la mesa el debate sobre el orgasmo. En este sentido – y durante todo el ensayo –, analizaremos el orgasmo no solamente como clímax del acto sexual, sino también como el culmen de cualquier texto, el *sentido* de cualquier acto narrativo. Plantearemos así la idea de cómo la estructura de narración – por lo menos, occidental – se configura alrededor de un esquema en el que un desenlace – o clímax – es necesario.

La intención es desarrollar así una teoría sobre el imperativo orgásmico y la máxima de la *revelación del secreto* en la narrativa, entendiendo ambos fenómenos como el motor que da dinamismo a cualquier tipo de texto. En otras palabras: cómo parece ser necesario que los textos *lleven a alguna parte*, tengan una conclusión, una razón de ser, cómo experimentamos una suerte de *horror vacui* que nos lleva a re-elaborar el sentido, no ya de los textos, sino de cualquier fenómeno humano. En este sentido, tiene lógica el planteamiento del mito como significación de algo que *no significa naturalmente eso, porque las cosas no significan naturalmente nada* para mostrar cómo, en palabras de Elizabeth Hanna Hanson, "estamos dispuestos a tratar las ausencias de cualquier tipo instalando contenido en ellas para recuperarlas como presencias" (Hanson, 2014: 344), estableciendo así la hipótesis de la sexualidad como discurso (Hanson, 2014: 344).

Tomando esto en consideración podremos plantear la premisa que, creo, es el objetivo central de este ensayo: *¿Estructuramos el mundo en base a una narrativa sexual? ¿La necesidad de desvelar el secreto de cada enunciado en particular y de nuestra vida en general nos configura como una sociedad del deseo? ¿Podríamos establecer una alegoría entre la búsqueda del sentido del orgasmo con la búsqueda del sentido de la vida, o más bien, de la muerte, como huella heredada de la fe católica?*

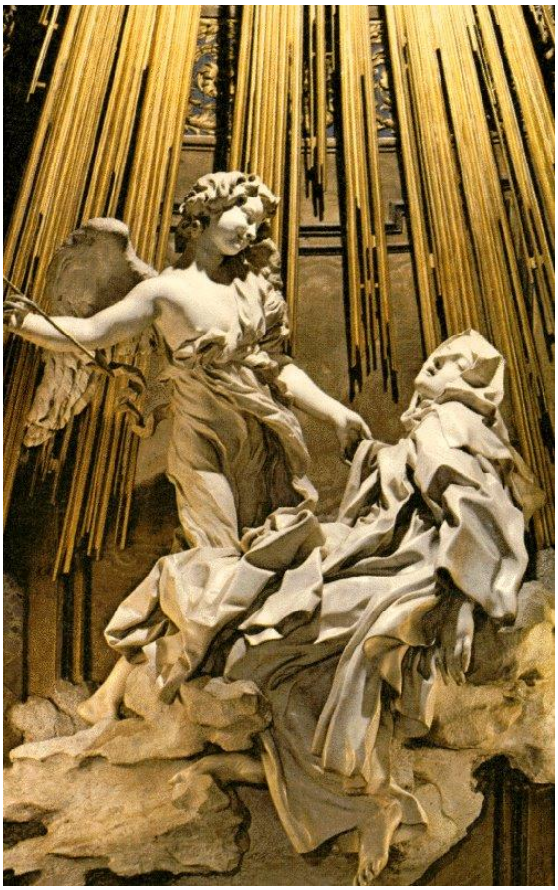
Si aceptamos la premisa de Barthes acerca de la intencionalidad del mito, ¿cuál es la intención de los mitos creados alrededor del orgasmo? ¿Son intenciones esclarecedoras o estamos ante un sinfín de teorías – religiosas, médicas, psiquiátricas, sociológicas, etc. – que, lejos de aclarar, obscurecen la verdad misma sobre el orgasmo? ¿La teorización sobre el orgasmo sirve para entender más profundamente el mismo o para, desde el discurso, controlar su sentido?

1. Telas y bocas. El *Éxtasis de Santa Teresa* y la simbología orgásmica

[…] basta ir a Roma y ver la estatua de Bernini para

comprender de inmediato que goza, sin lugar a dudas.

¿Y con qué goza? (Lacan 1982: 68)



[2]

Gian Lorenzo Bernini realizó el grupo escultórico *El Éxtasis de Santa Teresa* o *Transverberación de Santa Teresa* entre los años 1647 y 1652 (Martínez, 2015), sumándose al conjunto de artistas que han elegido el motivo de la mística en sus representaciones. La obra de Bernini es empero considerada una de las mejores obras de arte en la historia (Martínez 2015) e icono de la época barroca.

El Éxtasis se ubica en el centro de la Capilla funeraria de la Iglesia de Santa María delle Vittorie, en Roma; colocada en uno de los brazos del crucero de la iglesia, "la estructura arquitectónica y la decoración con aquél [el crucero] forman un todo unitario" (Martínez 2015: 587). La combinación de técnicas artísticas (escultórica y arquitectónica principalmente, pero también los usos de pintura y luz) ubica la obra de tal manera que su visionado tenga que darse desde una óptica concreta. La pragmática del conjunto coloca al espectador de frente a la obra y desde abajo, consiguiendo así el efecto de elevación del que más adelante hablaremos. El momento narrativo que nos presenta Bernini – la mística en momento de éxtasis está a punto de recibir un flechazo en el corazón – es una temática muy habitual en obras barrocas de carácter religioso, pero su obra nos sirve aquí

[2] *El Éxtasis de Santa Teresa* o *Transverberación de Santa Teresa* (1647-1652), Gian Lorenzo Bernini. Escultura en mármol, Santa María delle Vittorie, Roma

para poder hablar, ahora brevemente y más delante de manera más extendida, del mito del orgasmo y concatenar con un planteamiento sobre la *estructura sexual de la narrativa.*

En el conjunto escultórico aparecen Santa Teresa de Jesús y un ángel, un querubín – "el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman querubines" (Cepeda y Ahumada, 1588: 174) – que interactúa con ella. La composición de la obra nos propone una relación sintáctica entre las dos figuras ubicando al querubín de pie frente a una semi tumbada Santa Teresa a la que ve desde arriba. El querubín tiene en su mano derecha una flecha con la que apunta al corazón de la Santa. Lo que presenciamos en esta obra parece ser el momento *pre-clímax* de la narración, el instante previo a que el ángel clave su espada a la Santa, que parece esperarlo en un estado de trance. Delicado describe así la ubicación narrativa de la escena:

La representación del drama, de gran efectismo teatral y verdadera concepción pictórica, se plasma de manera escenográfica en un bloque marmóreo de 350 cm. de altura sobre un altar en el centro de la capilla (un baldaquino templete de disposición elíptica en su interior), que aparece suspendido en el aire (Martínez, 2015: 587).

Las nubes que Bernini esculpe bajo los cuerpos protagónicos, el uso de la luz – cenital, desde arriba – y la estructura de madera dorada – icono de los rayos del sol – marcan aún más la sensación de elevación, tanto física como espiritual, que nos instala como partícipes de un momento místico. Alrededor del éxtasis se distribuyen, como espectadores, los relieves que personifican a la familia Cornaro, rodeando la escultura de la Santa desde los laterales de la capilla. El conjunto se ubica de tal manera que la obra sólo pueda contemplarse de frente – como ante un lienzo –, lo que permite que la producción del texto se configure "como un conjunto de piezas o fragmentos funcionales que, dándose a un mismo nivel de significatividad, se relacionan a través de una experiencia visual sinóptica" (Abril, 2007: 73).

El uso de la luz marca el carácter milagroso de la obra: cae desde arriba y se derrama por los cuerpos de la santa y el querubín, envolviendo toda la escena y ayudándose de los rayos dorados ubicados al fondo, recreando todo un simbolismo de lo divino. Este simbolismo se ve ayudado también por el uso del mármol blanco en el conjunto escultórico. Nos encontramos así ante el *éxtasis blanco* de Michel de Certeau que define como el encuentro con el absoluto divino (Sánchez, 2018: 171). Este uso de la luz y la concepción de éxtasis blanco, unidos al concepto de *iconización* de Pimentel[3] nos llevaría pues a pensar que la luz se convierte en el signo *que falta* (Sánchez, 2018: 172), que es interpretada, finalmente, como figura de Dios.

Y es, efectivamente, hacia Dios hacia lo que Santa Teresa experimenta el arrobamiento místico en el momento escultórico de Bernini. El marcado carácter erótico de la obra nos señalara una unión semántica entre *eros* y religión, performatizada en el gesto de la santa y en los ropajes del conjunto, entre otras cosas. La Santa "se nos presenta como una joven belleza juvenil sumergida en pleno arrobo místico" (Bérchez y Ferrer 1996: 56-57), "con rostro de placer inmenso y de dolor, con los labios entreabiertos, y pone los ojos en blanco al recibir el fuego divino de manos de un ángel" (Martínez 2015: 587). Los paños flotantes que visten a la Santa y al querubín favorecen la sensación de elevación y contribuyen al erotismo presente en la obra. El uso de las telas

[3] Luz Aurora Pimentel define la iconización como la última fase en la elaboración de un discurso, donde "figuras ya constituidas son convertidas al investírselas de determinados elementos particularizantes susceptibles de producir una ilusión referencial" (Cerrato, Farkas y Giménez 2004: 37)

sigue siendo una *forma*, entendida como la entiende Barhes, utilizada a día de hoy en la mitología del orgasmo, aunque las formas de incluirlo en la narrativa erótica varíen con el paso del tiempo.

[4]

En sus *Mitologías*, Barthes habla del mito del *strip-tease* y del uso de los ropajes en la narrativa "deserotizadora":

La finalidad del strip-tease consiste […] *en significar, a través del despojo de una vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje natural de la mujer, o sea reencontrar finalmente un estado absolutamente púdico de la carne.* (Barthes, 2000: 83).

Si bien no parece acertado decir que la escultura es captada en un momento previo a un despojamiento de las ropas, sí existen ciertos elementos en la obra que nos dirigen a la interpretación de las ropas de la santa en una especie de vuelo y por lo tanto de ingravidez y no-apego al cuerpo. Por otro lado, el ángel le toca los ropajes a la santa con su mano izquierda, de forma delicada, dejándonos ver lo liviano de los ropajes de la mística y en un gesto que no indica recomposición de los ropajes sino más bien todo lo contrario.

En la lógica de la narrativa religiosa del Barroco asoman ciertas sombras de la idea Barthesiana de mito: el sentido erótico de la obra se *vacía* parcialmente – queda en retaguardia – para traer al primer plano la forma del mito del éxtasis místico. En el mismo ensayo, Barthes habla de la "operación *Astro"* en su análisis del mito del *strip-tease:*

[…] *procedimiento de mistificación que consiste en vacunar al público con una pizca de mal para poder arrojarlo en seguida, con mayores posibilidades de éxito, inmunizado, a un Bien Moral: algunos átomos de erotismo, recortados por la propia situación del espectáculo, son absorbidos en un ritual tranquilizante que borra la carne de la misma manera que la vacuna o el tabú fijan y contienen la enfermedad o la falta* (Barthes, 2000: 82).

Podría entenderse el uso del sentido erótico como recurso para la elaboración del mito religioso como un intento de llevar el misticismo y la fe a un plano terrenal más comprensible para lxs fieles, que pueden referenciarse en sus propias experiencias sexuales o de deseo, alejándolas a su vez para captar el sentido

[4] La primera imagen es imagen de archivo de Google al buscar "orgasmo femenino". Vemos en este caso cómo se aplica el concepto *neologismo* de Barthes al actualizar el uso de las telas como significante en ambos casos dentro del mito del orgasmo.
La segunda imagen es una ampliación de la obra de Bernini.

religioso. La propia Santa Teresa, en su *Libro de la Vida,* implanta todo un sentido orgásmico a la experiencia que plasma Bernini en su obra:

"Vi a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla… […] Veíale en las manos un dardo de oro largo y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevara consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo de a gustar a quien pensare que miento" (Cepeda y Ahumada 1588, 175).

2. Construyendo lo paralelo. Estructura de la creación del Mito.

En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. (Borges 1984: 597)

Barthes define el mito como "un sistema de comunicación, un mensaje" (Barthes 2000: 108) que, de forma intencionada, justifica un discurso (Barthes 2000) y se complementa dialécticamente con otras formas de discurso creando un sentido alrededor de algo. Antes de desarrollar la idea del mito del orgasmo es importante señalar los elementos que encuentra Barthes en la creación de un mito: para el autor, un mito es un "sistema semiológico segundo" (Barthes 2000: 111). El primer sistema semiológico no sería más que un análisis semiótico que es utilizado por el mito para construir un sentido segundo: "Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo" (Barthes 2000: 112). Para convertirse en significante del mito, el sentido del análisis semiológico primero debe vaciarse parcialmente para que el mito pueda reelaborar un sentido propio. Barthes denominará a este significante mitológico *forma*, al significado del mito *concepto* y al sentido final, al mito en sí mismo, *significación.*

Lo habitual de los mitos, dice Barthes, es que puedan tener múltiples formas que hacen referencia a un mismo concepto. La representación de Santa Teresa en su momento extático llevada a cabo con bastante similitud por diversos artistas sería una muestra de esto mismo; las representaciones artísticas del mito del orgasmo o de los mitos griegos en los que se involucraba un acto sexual recurren también a estas formas que Bernini, lejos de inventar, recuperó como significante de su propia obra. Así, vemos la obra de Gaspar Becerra *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, reflejo del mito de Dánae y Zeus, y podemos encontrar prácticamente los mismos elementos que en el *Éxtasis:* la figura femenina recibiendo en pose extática a Dios (o a Zeus, dios griego, en la obra de Becerra), el uso de los paños como elemento erotizante, el querubín (que performatiza el acto de Dios en Bernini y que aparece acurrucado en Becerra), etc.

[5]

[5] *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (1565), Gaspar Becerra. Fresco. Palacio Real de El Pardo, Madrid

El hecho de que varios significantes puedan prestarse a corroborar un significado son indicios del carácter intencionado del mito: "la insistencia de una conducta es la que muestra su intención" (Barthes 200: 115). Barthes señala también el carácter tanto apelativo como motivacional del mito, que podemos explicar con la cita anterior acerca del *strip-tease* (ver pág.5). La relación que vemos entre el gesto de Santa Teresa y el de cualquier imagen de un rostro feminizado en su momento orgásmico es, por tanto, una analogía que utiliza el mito, que puede mantenerse – o no – en la historia a base de *neologismos*: "[la motivación] no es natural: la historia es la que provee sus analogías a la forma" (Barthes 2000: 119).

[6]

¿Cómo sería una posible interpretación del mito en la obra *El Éxtasis de Santa Teresa*? El cuadro siguiente es una propuesta que nos facilitará acercar la idea de mito al orgasmo y que nos enlazará con el concepto de narrativa sexual que se expondrá como último punto de este ensayo

[6] Primera imagen en el buscador de Google consultando "orgasmo femenino". La segunda imagen, ampliación en detalle del rostro de Santa Teresa en la obra de Bernini

Esquema de la estructura del mito

<table>
<tr><td rowspan="3">*Lengua*

MITO</td><td>1. *Significante*</td><td>2. *Significado*</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">3. *Signo - Sentido*
I. SIGNIFICANTE - FORMA</td><td>II. SIGNIFICADO - CONTENIDO</td></tr>
<tr><td colspan="3">III. SIGNO - SIGNIFICACIÓN</td></tr>
</table>

Propuesta de Mito del *Éxtasis de Santa Teresa*

<table>
<tr><td rowspan="3">*Lengua*

MITO</td><td>1. *Significante: Todos los elementos que conforman el grupo escultórico*</td><td>2. *Significado: Santa Teresa entra en estado de éxtasis ante la acción del querubín, que le clava una flecha en el corazón*</td><td></td></tr>
<tr><td>3. *Signo – Sentido*
I. SIGNIFICANTE - FORMA</td><td>***Santa Teresa está experimentando un acto de amor con Dios, que se le aparece intermediado por el ángel y entrando en contacto (de tacto) a través de la flecha***</td><td>II. SIGNIFICADO – CONTENIDO: El amor a Dios y la fe es más un hacer que un pensar, un sentir en el cuerpo que un discurrir mental</td></tr>
<tr><td colspan="3">III. SIGNO – SIGNIFICACIÓN: La forma de encontrar a Dios no es teorizar sobre él en un estado de consciencia ni desde la reflexión, sino abrazar la humildad y la resignación del no saber y poder llegar a él en un estado de inconsciencia</td></tr>
</table>

Explica Santa Teresa de su momento extático:

[…] vi cabe mí, o sentí, por mejor decir, que con los ojos del cuerpo ni del alma no vi nada […] *estaba ignorantísima de que podía haber semejante visión* […] *Luego fui a mi confesor* […] *preguntome en qué forma le veía. Yo le dije que no le veía* […] y lo veía claro, y sentía. *[…] si digo que con los ojos del cuerpo ni del alma no lo veo, porque no es imagiaria visión, ¿cómo entiendo y me afirma con más claridad que está cabe mí que si le viese?* […] *Es una cosa tan de espíritu esta manera de visión y de lenguaje, que si no hay muy viva fe, no se podrá creer.* (Cepeda y Ahumada 1588: 158)

La propia mística parece subrayar el sentido propuesto de este mito: la conjunción con Dios no es tanto un acto mental como un sentir. Lo que vendría a decir este mito, a fin de cuentas, es que *la conexión con Dios es un orgasmo*. Naturalmente no puede ser dicho así ni por Santa Teresa ni por las mitologías religiosas, pero esta idea forma parte de la coartada del mito: performatizamos la actitud de la santa que nos lleva a la idea de orgasmo, pero, tan pronto como reaccionamos contra esta idea, el valor lleno de sentido de la primera propuesta semiótica reaparece, y viceversa.
Veríamos el orgasmo en este punto, pues, como el momento en el que la mística ve por fin a Dios. Se trata, a fin de cuentas, de la revelación del secreto, de la Verdad, que no es otra cosa – en este texto verbovisual – que Dios. Sólo mediante un estado de fe y de inconsciencia, un estado extático como el de la mística, podemos revelar el auténtico Sentido:

Abordar algunas enunciaciones acerca de la experiencia extática […] *puede llevar a pensar, con Michel De Certeau, que la interlocución de la experiencia cristiana no es primariamente un decir sino un hacer* (Cerrato, Farkas y Giménez 2004: 36)

Dice Lacan:

[…] el inconsciente no es que el ser piense […] *el inconsciente es que el ser, hablando, goce, y agrego yo, no quiera saber nada más de eso* (Lacan 1982: 103).

Y añaden Cerrato, Farkas y Giménez:

Durante el estado de éxtasis nada está escondido y nada está visible […] [es en el] *estado extático donde no hay más interpretación – pues no hay secretos.* (Cerrato, Farkas y Giménez 2004: 38)

Aquí es necesario pararnos un segundo, e interpretar el orgasmo como lo que habíamos anunciado al principio: una forma extática, un culmen, un desenlace que entendemos aquí como un sentir más que pensar. No es, por tanto ni necesariamente, una conclusión lógica a la que llegamos tras reflexionar sobre un asunto. Es un momento de lucidez que no tanto tiene que ver con el esclarecimiento lógico-mental sino con la *visión que no es visión* del secreto.

Al secreto se llega entonces por el orgasmo, el orgasmo es la revelación del mismo secreto. Pero el orgasmo tiene, en sus literaturas, diversas formas. El *ver a Dios* mismo es un concepto mitológico al que respaldan diversas formas; si el orgasmo es una, su analogía más frecuente sea tal vez la muerte. En *La Escritura del Dios* Borges habla también de un encuentro místico del mago con Dios, y también hace ciertas referencias a la humildad para conseguir esto, presente en la propuesta de mito elaborada en este ensayo y que aparece en

Lacan cuando dice "y no quiera saber más de eso" en la cita anterior. Por su parte, aunque no haya demasiado consenso en el sentido del texto de Borges, existe también cierta mención a la muerte como momento en el que podrá llegar a saber el destino que le tienen preparado los dioses:

He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses (Borges 1984: 596).

Y si volvemos a pensar en el Barroco, ¿encontramos mucha diferencia en la representación de la muerte y la representación del éxtasis?

[7]

Teresa de Jesús también hace uso de esta alegoría (muerte/orgasmo como forma de llegar a Dios) diciendo:

Veíame morir con deseo de ver a Dios, y no sabía adónde había de buscar esta vida, sino era con la muerte […] *Escondíaisos de mí y apretábaisme con vuestro amor, con una muerte tan sabrosa que nunca el alma querría salir de ella* (Cepeda y Ahumada 1588: 173)

Y no solo en literatura, sino en la propia cultura popular o en las mismas frases hechas, encontramos esta misma mitificación de la desvelación del secreto en la muerte, que es a su vez momento climático, un orgasmo, y viceversa. Así, en Francia se llama *la petite mort* al estado próximo a la inconsciencia tras un orgasmo, existen creencias en la cultura popular que afirman que antes de morir sentimos una gran sensación de placer, parecida al momento de éxtasis sexual; en nuestra cultura hablamos de "ver la luz al final del túnel". ¿Qué puede ser esto, aparte de desvelar el secreto?

[7] *San Sebastián curado por las santas mujeres* (1621), José de Ribera. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

3. Si Nietzsche quería matar a Dios tendría que haber empezado por el orgasmo. La narrativa sexual

Los mitos se estratifican y difunden por las sociedades y las culturas como formas de saber popular e idearios mentales que se mantienen en forma de *memoria* en base a su repetición desde diversas formas-significantes (Barthes 2000). El mantenimiento y desarrollo de mitos es muestra de la necesidad social de dar sentido no sólo a las *cosas* y a la relación de éstas con otras; también de *crear sentidos* segundos en base a unos primeros, a crear *intencionadamente aquél y no aquél otro* sentido acerca de algo.

En *Historia de la Sexualidad I,* Foucault teoriza sobre el tratamiento del sexo a lo largo de la historia, y así explica la narrativa sobre la sexualidad del siglo XVII[8]:

[…] como si para dominarlo [el sexo] *en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor* (Foucault 1977 :25)

En sus reflexiones primeras, acerca del tratamiento discursivo del sexo, afirma:

¿Censura respecto al sexo? Más bien se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma (Foucault 1977: 16)

Y, un poco más adelante, plantea:

Tanto hablar del sexo, tanto arreglar dispositivos insistentes para hacer hablar de él, pero bajo estrictas condiciones, ¿no prueba acaso que se trata de un secreto y que busca sobre todo conservarlo así? […] *Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como* el *secreto* (Foucault 1977: 23).

Es el propio carácter "erotonormativo" de los textos los que los llevan a ser, a moverse, les dan un fin para poder discurrir hasta él:

Importantly, "erotonormativity" captures the teleological aspect of Freudian Eros, which describes not only sexual energy but that more general energy engaged in constructive activity tending toward unity and synthesis: the kind of energy we see at work in narrative sense-making, for instance.

Es importante destacar que la "erotonormatividad" captura el aspecto teleológico del Freudiano Eros, que describe no solo la energía sexual sino también la energía más general dedicada a la actividad constructiva que tiende hacia la unidad y la síntesis: el tipo de energía que vemos en el sentido narrativo, por ejemplo (Hanson 2014: 345)

Pensemos en la literatura, ¿no existe, en todos sus géneros, un *sentido* final? Ya sea este didáctico, una moraleja o una crítica social, sus sombras se van intuyendo progresivamente durante toda la narración hasta que, ahí está: el sentido. El orgasmo. El secreto. Vayamos por partes: el *sentido*, porque necesitamos que lo tenga, porque quien lo escribe lo necesita también. El carácter apelativo de los textos impera un sentido. El *orgasmo*, porque es el momento *físico o mental* de revelación de la verdad – cuando Poirot destapa al asesino, cuando entendemos que los muertos eran los Otros y no los Unos, la flecha finalmente incrustada el corazón

[8] Lo que nos interesa de Foucault en este caso no es que hable *sobre el sexo,* sino del uso del discurso para crear sentidos

de Santa Teresa –, es el *clímax* de la narración, el momento *por el que lo anterior tenía que pasar*. Es el momento revelador. Y todo lo que se revela en algún momento estaba en las sombras: un *secreto*. Un secreto que no podría no serlo porque entonces el discurrir de la narración no tendría desembocadura, porque debemos sentir que aquello de lo que somos receptorxs nos lleva a algo, pero no queremos saber todavía a *qué algo.*

El secreto se va revelando en un juego de seducción en el que el conocimiento es poder y, quien narra, puede y seduce:

To narrate is to seduce; to be narrated is to be seduced. For Chambers, every narrative act is a seductive act, one that plays upon the desires of both narrator and narratee […] *The mere posture of the possession of narrative knowledge – the structure of a secret – suffices to seduce readers, to convince them that the story is leading toward significance*

Narrar es seducir; ser narrado es ser seducido. Para Chambers, cada acto narrativo es un acto seductor, que juega con los deseos del narrador y del narrado […] *La mera postura de la posesión del conocimiento narrativo – la estructura de un secreto – basta para seducir a los lectores, para convencerlos de que la historia está conduciendo hacia lo importante.* (Hanson 2014: 349)

No cualquiera puede participar en el rol seductor en las narrativas. El juego de la seducción es un juego de poder. Poder ser escuchadx dentro de la esfera pública, ostentar una posición política-identitaria que acumule el grueso del sentido sobre algo. Pueden ser órganos institucionales (Estado, religión, medicina) o no identidades que (personas blancas frente a personas no blancas, masculinidad frente a feminidad, lo cis frente a lo trans, etc.) quienes dirijan los sentidos, quienes instauren los secretos. Las narrativas son, entonces, formas verticales de socialización en las que la igualdad entre sus participantes es poco más que una ilusión. En su análisis de luchas contra el poder, Foucault afirma:

[Las luchas contra el poder] *Se oponen a los efectos del poder vinculados con el saber, la competencia y la calificación: luchan contra los privilegios del saber. Pero también se oponen al misterio, a la deformación y a las representaciones mistificadoras impuestas a la gente.* (Foucault 1988: 6)

Lakoff nos instaba a no utilizar el lenguaje del enemigo (Lakoff, 2007) en tanto que, haciendo esto, se significan las cosas de la misma manera, se cae en la estructura dominante, existe un margen muy acotado de maniobra si en algún momento nos es necesario salir del marco de sentido impuesto. Asumir que la narrativa sigue una estructura sexual o de deseo y que existe una simbología y mitologías hegemónicas que nos arrojan sentidos *concretos e intencionados* implica asumir que en el juego de la narración existen narradorxs que dirigen los sentidos, los colocan en un culmen narrativo y los velan y desvelan según sea conveniente.

"Cuando yo *uso una palabra", dijo Humpty Dumpty en un tono bastante desdeñoso, "significa lo que yo decido que signifique -ni más, ni menos."*
"La cuestión es", dijo Alicia, "si usted puede hacer que las palabras signifiquen cosas tan diferentes."
"La cuestión es", dijo Humpty Dumpty, "quién es el amo - eso es todo." (Carroll 1963; citado en DE LAURETIS, 1992: 9)

Conclusiones

Es curioso plantear el asunto del sentido y de la estructura sexual de la narrativa en un texto que tiene esa misma estructura y que se ve orientado a encontrarle un sentido a todo esto. La pregunta que me estaría haciendo durante todo el trabajo, sería, por ende: *¿cuál es el sentido de buscarle el sentido a todo?*

En primer lugar, se me ocurre que sea un asunto de miedo. Buscar sentido a todo puede ser la respuesta ante el miedo humano a la *incertidumbre*, al sinsentido mismo: si no seguimos unas pautas, un camino trazado que desemboca en un sentido, si no tiene este orden una razón de ser, nos sumimos en el *caos.* La necesidad de narrativas que se muevan, que sean dinámicas en su búsqueda de un sentido tal vez respondan a cierta tendencia al miedo al *estatismo* y la necesidad de un secreto – y esto quizá sea lo más interesante – responde, desde mi perspectiva, al mismísimo miedo a la *muerte*, pero muerte en el sentido más ateo de la palabra. Miedo a que a la hora de sernos revelado el secreto – el momento en que veamos esa luz al final del túnel, que experimentemos ese placer antes de exhalar nuestro último aliento – se nos desvele el más indeseado secreto de todos: el secreto de que no hay secreto. Desvelar el secreto de la muerte implicaría que hay algo más detrás, un sentido final que explica toda nuestra vida. Pero, ¿y si no lo hay? ¿Cómo podría el ser humano capaz de vivir de esa manera?

Encontrarle un sentido a todo, querer revelar el secreto de todo porque asumimos que todo tiene un secreto oculto es un asunto de *fe*. De necesitar un sentido que vaya más allá que nosotrxs mismxs. Y es un sistema de fe que funciona igual en la fe religiosa que en cualquier otro tipo de manifestación de creencias. En cualquier sistema de fe, elegimos las creencias que nos hacen sentir mejor sobre algo. Tienen, por tanto, una estructura en algunos puntos parecida a los mitos, ya que éstos – como ya hemos comentado – sirven para crear un mensaje intencionado que corrobore lo que queremos decir. En el caso de la fe religiosa, los motivos para creer se orientan a la sensación de seguridad que da tener a alguien, o *álguienes*, o algo, que vela por nosotrxs y vigila. Y el miedo a la muerte atea de la que hablábamos antes:

Dios concedió esta gracia a la fe: que la muerte, que es contraria a la vida, haya pasado a ser el puente que lleva a la vida (San Agustín 426; citado por: DÍEZ 2010: 148)

Hanna Hanson propone, en su análisis sobre la narrativa sexual un formato contrario a éste, la narrativa asexual:

Asexually structured narrative opposes forward movement, closure, and intellectual mastery and embodies stasis, the suspension of desire, the non-event, and indifference to the meaningful narrative end.

La narrativa de estructura asexual se opone al movimiento hacia adelante, el cierre y el dominio intelectual y encarna la estasis, la suspensión del deseo, el no-evento y la indiferencia hacia el fin narrativo significativo. (Hanson 2014: 367)

Y, sobre el secreto, dice:

The asexual possibility, on the other hand, introduces the threat that the secret is that there is no secret, that there is nothing to be found out,

La posibilidad asexual, por otro lado, introduce la amenaza de que el secreto es que no hay secreto, que no hay nada que descubrir (Hanson 2014: 349)

Entonces, si toda narrativa está orientada para descubrir el secreto, si con el orgasmo no llegamos a ninguna verdad reveladora, tendría razón Lacan cuando se preguntaba por el goce:

¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada (Lacan 1982: 7)

Bibliografía

ABRIL, G. (2007): *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira.* Madrid: Síntesis

BARTHES, R. (2000): *Mitologías,* México D.F: Siglo XXI

BÉRCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M (1996): *Arte del Barroco.* Madrid: Historia 16

BORGES, J. L. (1984): "La escritura del Dios" en FRÍAS, C. (ed.) *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923 – 1972.* Pp. 596-599. Buenos Aires: Emecé Editores [en línea] https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf

CERRATO, E., FARKAS, M., GIMÉNEZ, M. (2000): "¿Por qué el blanco? El significado de la elección del blanco en la descripción del éxtasis", en CAIVANO, J. L., AMUCHÁSTEGUI, R. H., LÓPEZ, M.A. (comp.), *Color: Arte, Diseño, Tegnología y Enseñanza. ArgenColor 2002. Actas del Sexto Congreso Argentino del Color.* Pp. 35-43, Buenos Aires: Grupo Argentino del Color La Colmena

DÍEZ, R. O. (2010): "Volver al "suelo de creencias"", en *Pensamiento y Cultura, Vol. 13-2,* pp. 141-155, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras

DE LAURETIS, T. (1992): *Alicia ya no,* Madrid: Cátedra

FOUCAULT, M. (1977): *Historia de la Sexualidad I: La voluntad de saber,* México D.F: Siglo XXI Editores

- (1988): "El sujeto y el poder" en *Revista mexicana de sociología. Vol. 50 nº 3,* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 3-20

HANSON, E. H. (2014): "Toward an Asexual Narrative Structure" en CERANKOWSKI, K. J. y MILKS, M. *Asexualities. Feminist and Queer Perspectives.* Pp. 344-367. Nueva York: Routledge

LACAN, J. (1982): "Aún", en *Los seminarios de Jaques Lacan. Seminario 20* [en línea] https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/lacan-seminario-20-aun.pdf

LAKOFF, G. (2004): *No pienses en un elefante,* Barcelona: Península

MARTÍNEZ, F. J. (2015): "La iconografía del "Éxtasis de Santa Teresa", Gian Lorenzo Bernini y el arte del Barroco Hispánico" en , CAMPOS, F. J. y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (aut.)*Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco,* pp. 581-606. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas

SÁNCHEZ DE CEPEDA Y AHUMADA, Sta. T. (1588): *Libro de la Vida.* En línea: http://www.santateresadejesus.com/wp-content/uploads/Libro-de-la-Vida.pdf [fecha de acceso: 01-2019]

T. SÁNCHEZ, R. D., (2018): "El éxtasis blanco y la escritura de la historia en Michel de Certeau" en *Revista Pelícano, Vol. 4. El asalto de lo impensado,* pp. 165-182. Córdoba: Universidad de los Andes – Pontificia Universidad Javeriana [vía researchgate]